أهم أوزان الشعر النبطي

د . محمد الباتل المجيدل

شعراء النبط في غالبهم لا يعرفون القراءة والكتابة وبعضهم من أبناء البادية المغرقين في الأميّة، وهذا يعني أنهم لا يعرفون العروض والقافية ورويها من حروف المعجم، ولكنهم يعرفون ذلك بالجرس، ويميّزون بينها بالصدى، شأنهم في ذلك شأن شعراء (الفصيح)(١). ثم إن الشاعر أيّ شاعر لا يستطيع لضيق الوقت أن يعرض كل بيت يقوله على العروض ولكن بالغناء،

والترنّم والشدْو قياسا على نغمات بيتٍ مثالٍ، أو حروف مقطّعة كما في قصة التنعيم (نعم لا، نعم لالا) الموجود حالياً، ما هو قريب منها (لا لا ...)، هذا فيه ما يكفل استقامة الوزن، يضاف إلى ذلك الدربة والرواية، وقد قال حسان بن ثابت:

تَغَنَّ في كُلِّ شِعْرٍ أنْتَ قَائِلُهُ
إن الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ(٢)

هذا هو منهج شعراء النبط في وزن أشعارهم، وقد لا تعدم أن ترى الواحد منهم في الأشعار التي تقال على البديهة في المحافل العامة يستعين على ضبط الوزن بحركة في يده التي قد يمسك بها عصا أو مسبحة، أو بحركة خفيفة في رجله مع كل إيقاع صوتي، وفي مثل هذه المواقف قد يشترك شاعران من منطقتين مختلفتين في الأداء وزنا ونغمة، فيكون للمبتدئ منهما حق اختيار ذلك من بينته، مع حق اختيار القوافي، وبواسطة التقليد الغنائي (النغمات) يجاريه الثاني في ذلك كله(٣). وشعراء النبط مثل شعراء (الفصيح) منهم من قد يخلط في حروف الروى في الحروف المتشابه(٤). وهذا شيء نادر في شعراء النبط، ولكنه موجود لأميّتهم، ومنهم من يسهو فيخرج من بحر إلى بحر آخر قريب منه أيضا(٥). وهذا لا يحدث للفحول المتمكنين، وإنما يحدث للمبتدئين وأشباههم. ولما كان التقليد سفينتهم، والنغمات مركبهم، تنوّعت أوزانهم تنوعا كبيرا بسبب التأثيرات المختلفة، وهم في الغالب يسمّون هذا التنويع با(لطرق) أي الطريقة. أو (الشّيْلة) من شال الشيء: رفعه، لأن الشاعر يرفع عقيرته، إلى غير ذلك من التسميات. ومن ثم يقولون: هذا (طرق حجازي) وهذا (طرْق دوسري).. الخ ينسبونه أحيانا إلى الإقليم، وأحيانا إلى القبيلة. كما لا يفوت تقليد المتعلمين من شعراء النبط لشعراء الفصيح، وبخاصة فيما يتعلق بأنواع البديعيات والتعجيز والمعايات لمنافسة أندادهم من غير المتعلمين، ومن عجب أن المتمرسين من هؤلاء الأخيرين يجارونهم.

ويمكن تقسيم الشعر النبطي بالنظر إلى أوزانه إلى قسمين كبيرين: قسم الألحان التي تكاد تكون ثابتة معروفة، لاتصالها بعمل ما، أو سمر وطرب ليلي مثلا، وهذه، وإن اختلفت بين بعض المناطق

إلا أنها مستقرة ومتقاربة. وقسم الأشعار كثيرة التغير نسبيا(٦).

١ ـ قسم الألحان : منها

أ ـ (الهجيني): وهو مشتق من (الهجن: الإبل) لأنه يُغَنَّى على ظهور الإبل أثناء سيرها، ولا شك أن صياغته الوزنية، مناسبة لنغمات غنائية تتناسب مع إيقاعات سير الإبل، ولذلك يعدّ من أسهل الشعر النبطي(٧)، ووزنه (مستفعلن + فاعلاتاني) أي أنه من مجزوء المجتث أضافوا علّة من علل الزيادة على التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول أو الثاني وأكثر ما تكون ترفيلا، أي زادوا سببا خفيفا، لكن بعد سبب خفيف لا بعد وتد مجموع كما حدد الخليل في الترفيل. ومن نماذج هذا اللون في نجد قصيدة مطلعها:

يَا الهِجِنْ هِجّنْ عَلَى الفِرْجَةْ
خَلّنْ (خرِيْمِسْ) عَلى بَابُهْ

وقصيدة مطلعها:

طِيْرِي غَدَا وَالسُّلُوقِي رَاحْ
لَوَ احَلُولاَتِ يَاطِيْرِي(٨)

وكثير من أغاني شعراء الربابة يأتي من هذا اللون مثل أغنية عبده موسى:

يَالعِيْنِ لِكْ بَالهَوَى لفتهْ
مَا أنتَ عَلَى دِيْنَ الاَخْوَانِ
مِنْ فُوقِ حَمْراَ شَرَايّهْ
لَرَوَّحَتْ بَالطَّلَبْ يَاتِي

وأغنية فيصل عبد الله: يَاطِيرِ يَاخافِقَ الريشْ.

وإذا كان يحسن التمثيل من أثر مكتوب يستطيع الباحثون الرجوع إليه، فإليك بعض النماذج المدوّنة، منها:

يَالِيتَ بَابَ الهَوَى مَسَدُوْدْ
عَنّي وَعَنْ كلّ أهَلْ جِيْلِي(٩)
اكمْسَ الضَّحَى دَاكّ بِي هَاجُوسْ
وَالقَلْبِ كِنّهْ عَلَى مَلّهْ(١٠)
الحُبَّ وَالضِّحْكِ عَافَتّهْ
يَبِنْ تِعِلأقِ خَمَّارِي(١١)
قَلبِي غَدَتْ بِهْ هَوَاوِيهْ
يَالِيْتِنَي مِنْ بِنِي عَمَّهْ(١٢)

ب ـ المسحوب: وهو يُتغنى به عادة على الربابة، فلعل كلمة مسحوب أي مجرور ومتغني على أنغام الربابة(١٣)، ومن الغريب أن وزن المسحوب (مستفعلن + مستفعلن + فاعلاتن أو فاعلاتاني أو فاعلاتانْ) أي أنه من بحر السريع الذي نفر منه إبراهيم أنيس وتنبأ بانقراضه(١٤) لكن شعراء النبط غالبا زادوا فيه علّة من علل الزيادة بعد التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول والثاني، وفي الغالب تكون ترفيلا أو تذييلا بعد سبب خفيف وبحر السريع منتشر أيضا في الشعر الشعبي العراقي(١٥). يقول أحد الباحثين في الصفحات الشعبية: «ولنضرب على ذلك مثلا: قصيدتك هذه جرّبها على لحن طلال مداح في أغنية:

يَاعيِنِ هِلّي صَافيَ الدَّمْع هِلّيْهْ
ولْيَا صُفَا صَافِيكِ هَاتي سِرِيْبِهْ

فوزن أبياتك.. طبق الأصل لأغنية المداح، لأنهما على طرْق المسحوب، المهم

أن يكون اللحن أي لحن قاعدة تبنى عليها القصيدة ـ أي قصيدة ـ فقط أوجد لها اللحن المناسب وستنجح بالوزن»(١٦).

ومن لحن المسحوب كثير من الأغاني الشائعة مثل الأغنية التي ترددها الطالبات في إذاعة الكويت بعنوان لوحة شعبية، وهي للدجيما الروقي العتيبي، ومطلعها:

يَاجَرّ قَلْبي جَرّ لَدْنَ الغُصُون
يَاجَرّ سِدْرٍ جَرَّهْ السَّيْلِ جَرًّا

وأغنية:

البَارِحَهْ يَوْمَ الخَلاَيِقْ نِيَامَا..

وكذلك توبة العوني:

يَاالله يَاوَالِي عَلَى كلّ وَالِي

وقصيدة القاضي المشهورة:

العَبْد عَبْد هَافيَات عُمُوقهْ..

ومن الدواوين المطبوعة هذه النماذج:

ثَاني ربيعٍ بْيُومَ الاَثْنين تَقْرِيبْ
وَسْطَ النَّهَارَ اسْبَلْ علَينَا ظَلاَمِهْ(١٧)

وقولــه:

اكْنتَ العَديْمَ اللّي بَرزْ فعَلْ يِمْنَاكْ
في هَدّتكْ تَشْبَعْ سِبَاع مجيْعِه(١٨)

وقولــه:

يَالاَيِمَ المَجْبُورِ بسّكْ مِنَ اللُّومْ
يَاشيْنَ لاَ تِكْثِرْ عَليهِ المَلاَمِهْ(١٩)

وهو لحن محبّب للمتغنين، كما هو أكثر البحور رواجا لدى شعراء النبط(٢٠)، ولله في خلقه شؤون.

جـ ـ السامري: الأرجح أن يكون اشتق اسمه من السَّمَر، وهو الطرب والغناء ليلا، بدلا من الحديث ليلا. والسامري من حيث نغماته التي يؤدي بها أنواع مختلفة من منطقة إلى أخرى تَبَعاً للمؤثرات التي يخضع، فيما يظهر، لتطويراتها باستمرار، «والسامري يلتزم ـ إلا النادر الأقل ـ بحر الرمل»(٢١) أي أنه على: (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن) زيد عليه علّة من علل الزيادة، ومنه أغنية محمد عبده:

الله أكْبَر يَاعيُون نَاظَرنّي
فَاتِرَات فَاتِنَات نَاعِسَاتِ

ومن أمثلة هذا اللون في دواوين الأشعار النبطية المنشورة بقوله:

اكْنتِ ابُو خيْرِيْنِ وَانْتِ ابُوَ السّمَاحَ
لاَ وِصِلْكَ العِلْمِ رَاعِيْهِ اسْـتَرَاحِ(٢٢)

وقولــه:

دَعْ عَذُولَ الغَيّ وِاعْزِمْ واسْتعِذْ
بَالذِي يَحْمَاك عَنْ كِيْدَ الخَبِيث

العروض(فاعلن) والضرب (فاعلان)(٢٣) وقوله:

قــال مِنْـهُو فــي تمثايـله لعـب
كوًن المعن وجابه باحتساب

العروض (فاعِلنْ) والضرب (فاعلاتِنْ)(٢٤).

وهذا الوزن على الرغم من أن شهرته منصرفة للطرب ليلا إلا أن بعض (الرَّدّيات، القَلْطات، المحاورات البَدَهِيّة) ـ وهي في الغالب تقام ليلا ـ تأتي عليه، ومنها كثير مما أشرت إلى صفحاته في الهامش هنا، ومن الملاحظ

أنهم قد يجعلونه في (الرّدَيّة) ثماني تفعيلات مثل:

ويوم قِلْتهْ بِنْدَقِي وَالله مَا تحَطى الضّرِيْبهْ
وَالرَّجَا وَالخَوفْ مِنْ رَبٍّ عَلى المَخْلوقِ عَالي[٢٥]

(فَاعِلاتِنْ ثماني مرات)، ومثلها تماما:

لِيْتَني حَصَّلتِ مِنْ صُوتَ الحَمَامِ اشْوَيّهْ
مِثْلِ ابنْ لِعْبُونِ يُومهْ بَالوَلَعْ خَاوَاهَا[٢٦]

كما جاء في الردية ثمانيًا لكن العروض والضرب (فَعْلنْ) أي قطعنا (فاعلنْ) ومثاله:

يَابُومَا جِدْ كيِفْ تَقْعِدْ بَالمَحَلّ اعْزُوبي
مَا تِدَوِّرْلِكْ هَنُوف تِعْجِبَ المَزَّاحِي[٢٧]

وقد يأتون به في غير (الردية) مجزوءا، أي على أربع تفعيلات (فاعِلاتنْ، فاعِلاتنْ × ٢) وبخاصة في المربّعات مثل:

يَابَعَـــدْ حَـــالي ومَـــالي
لِيْشِ لِيْشَ اشـغَلْتِ بَالي
عَنكَ أنا سْـــألَ الهَبَايِبْ
وَانْتِ مَاعنِّي تِسَالي[٢٨]

على أن السامري قد تعرّض للتطوير أكثر من غيره من قِبَل الهزّاني وابن لعبون وغيرهما[٢٩].

د - **الصَّخَرِي** : ذكروه من بين الألحان التي يُتغنّى بها، ولعله منسوب لقبيلة بني صَخْر، وعنهم أخذ[٣٠]. ويظهر أنه قديم نسبيا يقول العليمي من شعراء القرن التاسع والعاشر[٣١]:

خَيَالَ المُوتِ أشوَى مِنْ خَيَالـهْ
إلَى قَابـِلْ بِعِيْنيه القَرِيْنـا[٣٢]

ويقول آخر، ونصّ أنها (صخرية) :

لـوَالـدّنيـا تُوَطّي راسَهَا لي
تِساعِدْنِي عَلَى خُمْسَ اللّيالي[٣٣]

ولآخــر:

سِهِيْرَ العِيْنِ يَشْكي مَاجَرَى لِـهْ
مِنَ الحَرْقَاتِ خَلاً طِيْبِ نُوْمِهْ[٣٤]

والملاحظ على قصائد هذه الأبيات أنها ذات قافية واحدة، ولم يُلتزم فيها غالبا مالا يَلزم في تقفية الشطر الأول منها، كما هي العادة عندهم، وهذا دليل آخر على قدِم هذا النوع. ويذكر أحد الباحثين أن (الصخَرِي) يعطي الشاعر الحرية في التزام قافية واحدة، أو قافيتين[٣٥]. وواضح أنه من بحر الوافر (مُفَاعَلَتُنْ + مُفَاعَلَتُنْ + فَعُولُنْ) الذي يدخله العصْب: تسكين الخامس المتحرك (مفاعلْتن) كثيرا، ومنه:

إلَى صَارَ الضُّحَى وَالسُّوقِ خَالي
وضَاقِ مْنَ الغَثَا وَالهَمّ بالي[٣٦]

وقد يستعملون هذا اللون أيضا في المحاورات (الردّية) لكنهم يستعملونه (مَفَاعِيْلُنْ) إما من الوافر المعصوب، أو من الهَزَج، وهم في هذا يجعلونه ثماني تفعيلات، وفي الغالب تكون العروض والضرب (مَفَاعِيْلُنْ)، ونادراً يوظفون علل الزيادة في عروض أو ضرب. من ذلك قوله:

لوأنّهْ يَاعرَبْ منعَاق قلتَ الخَصْمِ وشْ عُوقهْ
كَذَلكْ مَامدَحْتهْ لأجْل يعْطيْني ويفْتي لي(٣٧)

ويقول آخـر :

أنَا يَاسيْف عِنْدِي بالمَعَاني للرّجَالَ اوْصَافْ
وِصَايِف كَامِلهْ وَالكَامِلَ الله ربّنَا الوَالي(٣٨)

وتجدر الإشارة أن (الرديات) تلتزم قافية موحدة للأشطر الأولى، وقافية أخرى للأشطر الثانية.

هـ ـ العرضة : مأخوذة فيما يبدو من الاستعراض الحربي، استعدادا لملاقاة العدو، بإظهار القوّة، وتشجيع القلوب، فهي (رقصة الحرب)، والمرجح أنها أنواع مختلفة فمنها البريّة والبحرية(٣٩)، والبرية تختلف إيقاعات طبولها بين منطقة وأخرى، وهذا معناه اختلاف أوزانها، وفيما أحسب أن أستاذنا عبد الله بن خميس قد خصّها بمؤلف منفرد سماه (رقصة الحرب)... لذلك سوف أقتصر هنا على الأوزان الشائعة فقط. الأول من مجزوء بحر الخفيف، العروض والضرب مقصوران مخبونان تتحوّل (مُسْتَفْعِ لُنْ) إلى (فَعُولُنْ) وهو من زيادات أبي العتاهية في هذا البحر، فلما قيل له: خرجت عن العروض. قال: أنا أكبر من العروض(٤٠) فيكون الوزن (فَاعلاتُنْ، فَعُولُنْ × ٢) ومنه العرضة المشهورة:

نَحْمدَ الله جمِيلهْ شيْخنَا صَارِ منّا(٤١)

ولشهرتها لا تعدم أن تسمعها أحيانا في إذاعة الكويت، أو إذاعة الأردن بتغيير في الكلمات تناسب المقام مثل (.. مَلِكْنَا خَسِيْنِ منّا).

والثاني من الرجز وفروعه مثل:

حنّا هل التوحيد لا صاح الصَّياح
نشري من العِدْوَانَ الأرواح ونبيع(٤٢)

وزنه (مستفعلن + مستفعلن + مستفعلن ×مستفعلان ٢) على أنه لا يشترط التذييل، إذ قد يسقط.

والثالث: نوع قصير الأشطر جداً مثل:

جِيْنَـا بـِرَاسَ الوعـَدْ
عيْبِ عَلَى اللّي تَوَنـَا
في مِرْهَفَاتَ الْحَدِيـدْ
هَالحـيْنِ والاَّ بَعـــدْ
النَّفْس مَخْدِ ضِمَنْهـَا
مِنْ مَات مِنّا شهِيْد(٤٣)

ووزنه من بحر المجتث (مستَفْعِلنْ، فاعِلاتُنْ) مع استخدام علل النقص أو الزيادة، والثالث: وزنه (فاعِلاتُنْ، مَفَاعِيْلُنْ، مفَاعِيْلُنْ) وهو بحر المطّرد من مهملات دوائر العروض ومثاله:

يَاهَلَ الدّيْرَةَ اللّي طَالِ مبْنَاهَا
مَابلاَدْ حَمَاهَا طُولِ حَامِيْهَا(٤٤)

ويأتي المطّرد من غير العرضة مثل:

مِنْ حَبِيْبِ تَغيَّرْ واخْتَلفْ ظَنّهْ
أخْلفَ السّيْرةَ اللّي قبلْ يَمْشيَها(٤٥)

والرابع: قريب من الثاني في كونه من الرجز إلا أنه رجز قد زيد عليه مالا تحتمله علل الزيادة بل يحتاج إلى تفعيلة قصيرة في النهايات، ووزنه (مُسْتَفْعِلُنْ،

مُسْتَفْعِلُنْ، مُسْتَفْعِلُنْ، فَعُولْ) أي أنه ينتهي بمقطع مزدوج الإغلاق، ومثاله:

سَلاَمْ يَارَبْعِ يِصِفُّونَ الجِرِيفَ العَتِيقْ
هُوْ مِلِحْهُمْ بَالكُونِ عَابِيْنِهْ نَهَارَ الزْحَام(٤٦)

والخامس: من المجتث (مستفعلنْ، فاعلاتنْ، فاعلاتنْ) يغلب أن يزاد علة من علل الزيادة عليه: مثاله:

حَيِّتِكْ جَاتَهَا حَيَّةْ رَسُولَ الله
الحَيَّةَ اللّي كَلَتْ فِرعُونِ وَاصْحَابِه(٤٧)

وهناك أنواع من العرضة أخرى(٤٨).

و ـ الحداء : في اللغة الفصحى هو لحداء الإبل، ولكن يبدو أنه نُقل إلى نوع من عرْض الشجاعة الفردية، يقوله الشخص في مقام يتطلّب الشجاعة، عبارة عن بيتين أو ثلاثة تقال ارتجالا(٤٩). وهو من مجزوء الرجز (مُسْتَفْعِلُنْ + مُسْتَفْعِلُنْ × ٢) وقد يزاد عليه علّة، مثاله:

يَابُو هَلاَ لِيتِكْ تشُوفْ
حَطُّوني العَسْكَر نِظَامْ
يِقُودِنِي قُودَ الخَرُوفْ
العسْكَرِي وِلدَ الحَرَام(٥٠)

والحداء بهذا لم يخرج من بحره القديم، ولا شك أن الرجز يناسب الارتجال لسهولته، كما يناسب الغناء أثناء مزاولة الحرف، ويجوز فيه التزام قافية أخيرة فقط، أو التزام قافية أولى أيضا.

ز ـ هناك وزن يمكن إلحاقه بمجموعة الألحان، ولم أتمكن عند كتابة هذا من معرفة اسمه، وأتوقع أن يكون له اسم لشهرته، وهذا الوزن يأتي على: (فَاعِلاتُنْ + فَعُولُنْ + فَاعِلاتُنْ + فَعُولُنْ × ٢) أي أنه من بحر الممتدّ، وهذا يعني أنه ضعف ما زاده أبو العتاهية في مجزوء الخفيف، ومرّ معنا في أول نماذج العرضة، جعلوا البيت هناك شطرا هنا، ومنه القصيدة المشهورة:

رَاعِيَ القَرْنَ الأشْقَرْ شَدّ قَلْبِي وِتَلَّهْ
تَلّةَ الغَرْبِ مِنْ بِيرِ طِوالٍ رَشِيّهْ

ومنه مايتردد في أغاني الإذاعات وممن يغنيها شادي الخليج:

سَلّمُوا لِي عَلى اللّي صَارِ شُوفه شَفَاقَهْ
حَسْبِيَ الله عَلَى اللي حَالِ بِيْنِي وبِيْنَهْ

ومنه ما يغني شادي الرياض: لاَ تِلُومُونِ مَجْرُوحٍ جُرُوحَهْ خَفِيهْ...

وقد يستعملونه في (الردّية ـ المنافرات) مثل:

يَاسَلاَمِي عَلِيْكُمْ يَاهَلَ السَّالِمِيَّهْ
جِعْلِكُمْ مِنْ كَرَمْ رَبِّي بِحَالٍ جِمِيْلَه(٥١)

ويظهر أنهم لما اهتدوا إلى هذا الوزن استَحْلَوْهْ فاستعملوه مجزوءاً، (فَاعِلاَتُنْ، فَعُولُنْ، فَاعِلاَتُنْ × ٢) ومما يتغني به منه:

يَاحَمَام عَلَى الدُّوحَهْ يِنُوح
لَوّعَ القَلْب بَالحَانٍ شَجِيَّهْ

وربما أتوا به في (الرّديّة):

يَاعَلِي مِنْ رِجَى الله مَا يخِيبْ
كِلّ مَا اقْفَى هِلاَلٍ جَاهِلاَل(٥٢)

ومنه أيضا:

كَانَ انَا عِنْدِكُمْ شَايِبْ تَرَايْ
أتَهَزَّا بُبُو خمسةْ عَشَرْ(٥٣)

العروض (فَاعِلاَنْ، والضرب: فَاعِلُنْ، دخلهما علّة نقص). وهذا المجزوء قريب

من المطرّد الذي سبق ذكره في النوع الثالث من العرضة إلا أنه لا يطابقه، وأقرب ما يكون من مهمل دائرة الطويل عند الخليل، فهو ممتد مجزوء جاء على عكس واقع المديد.

كذلك استعملوه منهوكا في مربّعاتهم ليكون من مجزوء بحر الخفيف العتاهي (فاعِلاتُنْ + فَعُولُنْ: في كل شطر):

إنْ نِطَحْنِي ذَبَحْنِي
وانْ تَغَيَّبْ فِضَحْنِي
إنْ تَغَيَّبْ فِضَحْنِي
معْ هَلَ الشرْقِ والشّام(٥٤)

هذا وقد آثرت اختيار هذه التفعيلات وإن لم تنفك من الدائرة الخليلية؛ لأشقق بعض أوزان هذا النوع بعضها من بعض على النحو الذي ذكرت، مؤثرا ذلك على ما ذكره أحمد مستجير من وزن جديد سماه (الممتدّ) ووزنه عنده (فَاعِلُنْ، فَاعِلُنْ، مَفْعُولُ، مَفْعُولُ، مَفْعُو × ٢)(٥٥) وهذا هو النوع الأول (فَاعِلاتُنْ، فَعُولُنْ، فَاعِلاتُنْ، فَعُولُنْ) اكتشفه شعراء النبط قبله، والحكم على الرأيين متروك للقارئ.

هذه في اعتقادي أهم أوزان (الألحان) وهي تلك الموروثات الثابتة الإنشاد تقريبا؛ لتعارف الناس على إيقاعاتها وأنغامها، وقد تناولت معها ما جاء على أوزانها مما هو بالأشعار الذاتية ألصق؛ لمناسبة الاتفاق في الوزن.

٢ - قسم الأشعار أو القصيد: وأعني بذلك تلك الأشعار التي يلجأ إليها الشاعر عادة للتعبير عن مشاعره الذاتية أكثر من شيء آخر، فهي متجددة غالبا، وإن كانت أصولها قديمة، من ذلك:

أ - (الطَرْق الهِلالي): قالوا إنه أصل الشعر النبطي لانحداره عن بني هلال حينما فسدت لغتهم الفصحى، ودبّ فيهم اللحن، وهو كذلك أصل العزف على الربابة، ولكنه أيضا مركب جيّد للتعبير عن الذات(٥٦)، وهذا النوع غالبا يأتي على بحر الطويل (فَعُولُنْ + مَفَاعِيلُنْ + فَعُولُنْ + مَفَاعِلُنْ) وبقافية موحّدة في آخر الأشطر فقط، مما يدل على قربه من الشعر الفصيح أكثر من غيره، بل إن كثيرا من قصائده يمكن لك أن تعربها فتكون قريبة من الفصيحة جدا، ولطول بيته وقوة نَفَسه يراه شعراء النبط صعبا لا يركبه إلا الفحول(٥٧) كما هو حال هذا البحر عند شعراء الفصحى أيضا.

وأكثر المأثور القديم من الشعر النبطي هو من هذا (الطَّرْق)، ومن أمثلة ابن خلدون له من الطويل ولك أن تقرأها فصيحة [ترك لك حرية التشكيل]:

محبّرة كالدرّ في يد صَانع
إذا كان في سلك الحرير نظام(٥٨)

وللكليف من أهل القرن الحادي عشر الهجري:

صليب على الدنيا صبُور إلى قستْ
ليالي سنينٍ قد عوى اليوم ذيبها(٥٩)

ولراشد الخلاوي :

وهو كان فيما قد مضى من زمانه
جميل الثنا من حامدات وحامد(٦٠)

ولجري الجنوبي :

طويل الذرَى تهفو الحوايم حوله
وللحرّ الاشقر في ذراه مقيل(٦١)

ولمحسن الهزاني :

ولا للفتى أرجا من الدين والتقى
وحلم على المجرم وحسن التواضع(٦٢)

ولابن جعيثن :

عفا الله عن عين بها بت ساهر
أولَف من الأشعار عالي قصيدها(٦٣)

ولمحمد السديري :

عفا الله عن عين من الوجد نايحهْ
على من شرح لي بالرسائل صحايحه(٦٤)

ويقول أبو ماجد ويخلط في الشطر الثاني :

أقول ونَا اللّي واطيٍ خطّة الخطر
مثل الذي ياطا السريح عناد(٦٥)

وبعض الأشطر تأتي من السريع (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ، فَاعلاَتُنْ)، وأتى به مرة أخرى قائلا أنه على (الطَّرْق الجنوبي) :

هلاً مرحبًا ما ناض برق توِيلَ الليلْ
هتوف ذروف والمخاليق نيميني(٦٦)

وهي من الطويل إلا أن العروض (مفاعيلانْ) بعلة زيادة، كما أنه التزم فيها قافية موحدة للأشطر الأولى أيضا، ومالم يلتزم فيه ذلك قد يسمونه مهملا(٦٧).

ويظهر لي أن (الهلالي) يأتي أيضا على البسيط (مُسْتَفْعِلُنْ + فَاعِلُنْ + مُسْتَفْعِلُنْ + فَاعِلُنْ ×٢)، وإن كانوا قد يخرجون عنه سهوا، مثل قصيدة عامر السمين (ق ١٠ ـ ١١هـ) :

والذلّ والهون مقرونين في قَرَن
ما جاء ذا قطّ عن عزم المُنَىَ نالِ(٦٨)

وهي قريبة جدا من الفصحي حتى أنه اقتبس بيت حسان فيها :

المَالُ يُحْيِي رجالٍ لا طباخ بها
كالسّيل يحيى الهشيم الدّمْدَم البالي(٦٩)

كما قد يأتي على الكامل (مُتَفَاعِلُنْ + مُتَفَاعِلُنْ + مُتَفَاعِلُنْ ×٢) مثل قصيدة الكليف (ق ١١ هـ) التي يعارض بها قصيدة لبيد الفصيحة :

عَفَتِ الدّيارُ مَحَلُّهَا فَمُقَامُهَا
بِمنىً تأبّدَ غوْلها فرِجَامُهَا

ويقول الكليف مُصرِّعاً وجاعلا الهاء وصلا لا رويا، يقول مطلعها :

زهَتِ الدّيار بحسنها وجمالها
واستبْشَرتْ بالعزّ رُوْس جبالها(٧٠)

وهي في وضوح ما عارضَتْه تُشْبه قصيدة عامر السمين في قصيدته (المذهَّبة) من بحر الطويل حين يعارض بها امرأ القيس، مُصرِّعاً في مطلعها :

لمن طلل بين الخمايل والخالي
خَلاً وخوًا في ذلك المنزل الخالي(٧١)

ولو تدبّرنا أوزان الأشعار القديمة التي أوردها الحاتم في (خيار ما يلتقط) لمتقدّمي شعراء النبط، لوجدنا أكثرها (هلاليا) ولرأينا صبغة التأثر بالفصيح ظاهرة للعيان

من ناحية، مما يدل على قدمها، ولرأيناها تغطي كثيرا من الأوزان الخليلية المشهورة، وسوف أكتفي بما قدمت من (الطَّرْق الهلالي).

ب ـ متفرقات :

١ ـ (الطَّرق) الحجازي: واضح أنه منسوب للحجاز، وهو من بحر الهَزَج المضاعف (مَفَاعِيْلُنْ + مَفاعِيْلُنْ + مَفاعِيْلُنْ + مَفَاعِيْلُنْ ×٢)، ومثاله:

هَلاَ يَامَرْحَبَا حيِّيت يَارُوحَ الفَرَحْ حيِّيتْ
عَدَدْ مَالَبَّوا الحجَّاج مَعْ رِيْعَ اليَمَانِيـةْ(٧٢)

وقد تقدم أنني فرّعته من بحر الوافر في (طرْق الصخري) ومعلوم ما بين الوافر والهزج من تداخل(٧٣).

٢ ـ (حميدانيات): نسبة لحميدان الشويعر، شاعر نجدي عُني بالنقد الاجتماعي، راكبا البحور القصيرة الخفيفة مثل قوله من الخبب:

النِّعْمَـةْ خَمْـرٍ جَيَّـاش
مَا يَمْلِكْهَا كُوْدَ الوثِقـةْ
وَالفَقْرِ اخْدِيْدِيْمَ اجْوَادْ
ودِّكْ يَاطَا كلَّ ازْنِقـهْ

وله من المتدارك :

بَـارِةٍ فِي ضَحَى اليُومِ عَنْ بَاكِـرِ
عِنْدِ رَاعَي العَقِلْ خِيْرٍ مِنْ جُوهَرِةْ(٧٤)

والشعراء بعده ينصّون على أن هذه الأوزان مثل المتدارك وخَبَبَه من الحميدانيات، مثل:

أَسْرِى وَاجْرِى وَاسْرَحْ وامْرَحْ
وَاخِذْ وَاعْطِي وَابْخَصْ وُوْحِي(٧٥)

وقولـه :

يَاخلِيْـلِ اصْبَبَيٌ لأقـانِي
قَبْلَ ادْخِلْ فِي وَسْطَ الدِّيْرِةْ(٧٦)

وقولـه ملغـزا :

وِشْ أُثْنِيْنٍ باسْـمٍ وَاحِدْ
مِنْ عَصْرَ الدِّنْيَا والدِّيْنْ(٧٧)

وأمثال ذلك كثير.

ولك أن تدرج تحتها مثل هذا النموذج الذي التزم فيه صاحبه مالا يلزم:

سَلاَمِي سَلاَمٍ عُمُومِي
عَدَدْ مَاتِـهِلَ الغَمَامَـةْ
لبيْبٍ ومِثْلَ الطَّرِيفَـةْ
أعدِّل وبَدِّلْ قُفُولِـهْ(٧٨)

وزنه (فَعُولنْ + فَعُولنْ + فَعُولنْ) وهو من المتقارب.

٣ ـ (الرَّدِّيات: المنافرات)(٧٩): لقد أدرجت من أوزانها ما مرّ له مناسبة وزنية، وأعتقد أن شعراء (القَلْطة) لا يقفون عند أوزان محدودة، إذْ أن كل إيقاع ممكن عندهم، وسوف أورد بعض أوزانهم عدا ما سبق، وغني عن البيان أن معظمها من بحر الرجز وتفريعاته لأنها تقال على البديهة، وهذا شيء صعب يبيح لهم بعض التجاوزات، وإليك بعض أمثلة شعراء الرّد :

يَاخِيٍّ هَـاتَ السَّالِفه سَمِّعْنَا
اللّي يجِي صُوبِي أَوَجِّهْ صُوبِهْ(٨٠)

وقد يخرج عن هذا الوزن مثل:

عَلاَمِ شَمْسِكْ مِعِي كِنّه عَلَى رُوسَ الذَّوَايِبْ

لعَلّ مَاجَاكِ مني يَاولَدْ نَاصِـرْ غيْبِه[٨١]

وهذه وأمثالها يمكن وزنها على (مستفعِلُنْ + فَاعلاتُنْ + فاعِلاتُنْ + فاعِلاتُنْ ×٢) وهو قريب من المجتث زادوا فيه.

وقد يأتي على (فاعِلاتُنْ فاعِلاتُنْ، فاعِلاتُنْ، فَعْلُنْ ×٢) وهو ينفك من مفكّ المهمل الذي بعد بحر السريع في دائرة الخليل إلا أنه طويل التفاعيل، مثل:

مَاكَذَبْتُ وكِلِ مَنْ سَافَرْ يفِلِ اشْرَاعِهْ
والسعَادِه وَالبَخَتْ عِنْدَ العَزِيزَ الوَالي[٨٢]

وقد سبق مثل ذلك تقريبا مع (السامِري) وأدرجته في بحر الرمل، والفارق بينهما في تفعيلة العروض والضرب، ومن هنالك أن تعدّ هذا من الرمل المغيّر أيضا، وقد يأتي على (فَاعِلاَتُنْ، فَاعِلاَتُنْ، مَفَاعِيلُنْ، فَعُولُ: في العروض ×٢):

مِنْ بَغَى يَلعَبْ فِيَاسِمْ وَنَا مَالِي لُزُومْ
كَانِ وِدّكْ بَالوِسِيْمِه فَوَلّعِ نَارِهَا[٨٣]

والضرب (فَعُو). وعلى العموم فإن بعض الباحثين يقول: «بحور هذا اللون من الشعر النبطي كثيرة ومتعدّدة، ومن الصعب إحصاؤها، حيث إنه يباح للشاعر فيها أن يقول ما يشاء، ويخترع الألحان التي تعجبه حسب رغبته»[٨٤]، وفي رأيي أن الإباحة صحيحة، لكن الأوزان يمكن حصرها.

٤ ـ هناك أوزان أخرى عندهم مثل قوله:

مَدَاهِيلِ مِنْ لِهْ في حَشَا الرُّوحِ مَنْزِلْ
الهْ في ضمِيْرِ الجُوفِ مَشْتَى ومِصْيَافِ[٨٥]

وزنها (فعولن، فعولن، فاعلاتن، فعولن ×٢) وهذا مع ما قبله غريبا الوزن، والأول منهما لو كانت (فاعلاتن) هي الأخيرة لكان قريبا نوعا ما من (منسرد) مستجير.[٨٦]

هذه نماذج من أوزان الشعر النبطي، هي بعض من أوزانه أحسبها أهمها وأجلها، توضح أن هذا الشعر قد يجري على الأوزان الخليلية أو من خليط هذه البحور، أو من مهملات دوائر الخليل، مع أنني أعترف أنني حينما أزن المهملات أو الخليط لا أتقيّد بمفكّات الدائرة إلا إذا طابقت ذوقي في صيَغ التفعيلات، وقد فعلها قبلي علماء منهم القرطاجني مثلا حينما اختار تفعيلات خاصة لبعض البحور[٨٧]. أما الاضطراب في بعض الأوزان بحيث قد تأتي القصيدة عند الشاعر النبطي من بحرين، فذلك راجع للسهو من جهة، وللجهل بالعروض، والاعتماد على الإنشاد الذي قد تمدّ فيه بعض المقاطع بحيث تملأ فراغا لا يملأه مقياس العروض من جهة أخرى، ولا ننسى أن أغلبهم أمّيون، وأنهم يقولون كثيرا منه على البديهة، وهم ليسوا بدعا في ذلك كله سواء السهو أو الجهل لأن ذلك حصل من شعراء الفصيح.[٨٨]

وعلى أي حال فإنه «يجوز أن يخترع بعض الشعراء بحورا جديدة غير البحور المعروفة بالحالات النادرة أو الشاذة إلا أنها لا تعتبر قواعد»(٨٩) وهذا يعني أنهم غير ملزمين بأوزان محدّدة، وإن جاء بعض أوزانهم على أوزان الخليل(٩٠) وفي هذا الصدد يقول أحد شعراء النبط: ليس للشعر الشعبي [يعني النبطي] أوزان محددة، ولكن له نغمات موسيقية وتلحينية متعددة، ويمكن لكل شاعر موهوب أن يخترع بحورا ونغمات جديدة، وربما تصل عدد تفعيلات البيت الواحد إلى أكثر من ثلاثين تفعيلة كما فعل خلف بن هذّال، وحمد بن هادي القحطاني، والشاعر النبطي يبرز من خلال الممارسة والاحتكاك بالشعراء لصقل الموهبة الذاتية(٩١). ولاشك أن هذا النوع الذي قد يبلغ ثلاثين تفعيلة هو من باب التعجيز الذي يتبارى فيه الشعراء لإظهار مقدرتهم تقليداً لشعراء الفصيح مع فارق الميدان.

ولما كان الشيء بالشيء يذكر، فإن ذلك يذكرنا بالزجل والزجالين الذين قيل عنهم، «لم يلتزم الزجالون أوزانا معينة، بل صاغوا فنهم بكيفيات شتى، وقالوه على أوزان بحور الشعر [يعني الخليلية] وغيرها، ونظموا بعضه على طريقة الموشح أحيانا، ثم أغرقوا في تنويع أوزانه إغراقا كبيرا حتى إنهم ليقولون: صاحب ألف وزن ليس بزجال»(٩٢). وينكر إبراهيم أنيس انطباق هذا التعبير على الزجل وبخاصة الزجل في مصر الذي يقول عنه إنه محدود الأوزان في الرمل التام والمجزوء، والبسيط في المواويل، والمتدارك التام أو المجزوء والمشطور، والرجز التام والمجزوء، والسريع، والمجتث، كما يأتي قليلا من الهزج والمتقارب مع تغييرات يسيرة في هذه البحور، واتّهم الذين قالوا العبارة السابقة عن الزجل بأنهم لم يدرسوه(٩٣). ويقول البرغوثي عن الأغاني الشعبية في الأردن وفلسطين إنها «جاءت بالضرورة مبنيّة على بحور الفصحى»(٩٤) وقال: «وهذه البحور أو معظمها تظهر على الأغاني الشعبية مع تعديلات معيّنة في التفاعيل»(٩٥) ثم يذكر لنا أن بحر البسيط مفضّل عندهم يليه الرجز(٩٦). ولما كان شرق الأردن من مناطق الشعر (النبطي)

فإن من مشاهير شعراء النبط في الأردن نمر بن عدوان (ت ١٢٣٨هـ) الذي قال عن قصائده التي أوردها له إنها كلها من بحر السريع إلا أربعا فمن الوافر، والرجز، وخليط من الوافر والكامل(٩٧) وفي اليمن يقول المقالح: «وقد بلغت أشكال الزجل بفنونه المختلفة عند بعض الدارسين إلى خمسين نوعا، أما في اليمن فلا تزيد أشكال شعر العامية عن ثلاثة هي

المبيت والموشح والقصيد »(٩٨)، ولست أدري ماذا يعني بالدقة بالشكل، هل هو البحر بتحويراته ومتغيراته؟.

وعلى أي حال يمكن إجمال ما أحصيته من أوزان للشعر النبطي نتيجة مسح أربعة دواوين شعرية، ومطالعات دواوين أخرى، وعرض بعض ما التقطته من هنا وهناك بما يلي: بحر المجتث، والسريع، والرمل، والوافر أو الهزج، والخفيف، والرجز، والمطّرد، والطويل، والبسيط، والمتدارك وخببه، والمتقارب، والممتد، ووزنان مستحدثان هما (فاعِلاَتُنْ + فاعِلاتُنْ + مَفَاعِيْلُنْ + فَعُولْ ×٢) و(فَعُولُنْ + فَعُولُنْ + فَاعلاَتُن + فعولن × ٢) .. فتلك خمسة عشر بحراً أغلبها من بحور الخليل ومهملاتها إلا النادر، ولكن شعراء النبط تصرّفوا بحرية في علل الزيادة والنقص، كما تصرّفوا في عدد التفعيلات، ومن هنا يصح القول أن كل بحر من هذه الأبحر المذكورة تحته فروع متغيرة منه ليست بالضرورة ملتزمة، أيضا، بتفريعات الخليل.

الهوامش

١ ـ عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، (مصورة الطبعة الأولى ببولاق، دار صادر، بيروت) ص ٥٣٢/٤.

٢ ـ أبو يعلى عبد الباقي بن المحسّن التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق، عمر الأسعد، ومحي الدين رمضان، دار الإرشاد، بيروت، طبعة أولى ١٣٨٩هـ ـ ١٩٧٠م، ص ١٢٥ ـ ١٣٢، وإسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق، أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية ١٣٩٩هـ ـ ١٩٧٩م، مادة (شدا) ص ٦/ ٢٣٩٠.

٣ ـ انظر: جريدة الرياض، عدد ٤٧٣٢ بتاريخ ١٤٠١/٣/١٢هـ، مقالة: (كيف يزن شعراء النبط شعرهم) لابن عمير، ص ٧. ويقول على العبد الرحمن الماجد، ديوان مظلوم، مطبعة دمشق ١٣٨١هـ ـ ١٩٦٢م، ص: ١٤٣:

الَعَبْ بَلاَ سَبْحِهْ وَلأَبيْدِي عَصَاهْ
وَالمَلْعَبَهْ كِلّ الحَقُوقَ أَفدِي لَهَا

٤ ـ أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، المطبعة السلفية، القاهرة ١٣٤٣هـ، ص ٢٣ ـ ٢٤، وأحمد بن يحيى، ثعلب: قواعد الشعر، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعارف بمصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٦م، ص ٦٨ مثلا، وساقا أمثلة من الشعر الفصيح.

٥ ـ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٢م، ص ١/ ١٤٠ وعلى بن عبد العزيز الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق عبد المتعال الصعيدي، وأحمد

عارف الزين، مطبعة محمد علي صبيح - القاهرة (بدون تاريخ)، ص ٤٩ ، وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١م، ص ٢٠٩.

٦ - طلال عثمان المزعل السعيد، الشعر النبطي، أصوله - فنونه - تطوره، منشورات ذات السلاسل - الكويت ١٩٨١، ص ٢٩ - ٣٠ قسّمه إلى منظوم ومرتجل.

٧ - المرجع نفسه ٥١، وعبد اللطيف البرغوثي، الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأرن، المطبعة الشرقية العربية - القدس، الطبعة الأولى ١٩٧٩م، ص ٢٦٢. وفي: جريدة الوطن (الكويتية) العدد ٤٦٤١، الجمعة ٢٢ يناير ١٩٨٨م، مقالة الهجيني ...) لطلال السعيد، ص ٨، إمّا انْت هَيْجن اليَاهنَيجَنْتْ، والاّ انْتِ عن فَاطِرٍ حَوّلْ.

٨ - جريدة الرياض، العدد ٧١٠٥، السنة ٢٤، ١٥/٤/١٤٠٨هـ، ٦ ديسمبر ١٩٨٧م، مقالة (ماذكر به حي بكى حي ياذيب) ص ٨ ذكر قصة الهويدي من قحطان صاحب هذه القصيدة، وجوابها لشالح بن هدلان القحطاني، ولكن الجواب من المسحوب وسيأتي.

٩ - الماجد، ديوان مظلوم ١/١٣٨.

١٠ - إبراهيم بن جعيثن، ديوان من الشعر الشعبي لشاعر سدير.. جمع عبد العزيز الأحيدب، مطابع الإشعاع، الدمام، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ ص ١٤٧.

١١ - مرشد البذال، ديوان مرشد.. (الجزء الثالث) جمع: عبد الله ناصر الصانع، مطبعة حكومة الكويت ١٩٧٣م، ص ٣/١١٦، ومثلها في ٣/١٥٧.

١٢ - عبد العزيز بن عبد الله الجريفاني، ديوان شاعر الجبلين، مطابع الزايدي، الرياض ١٩٧٤م، ص ٦٦ ، ومثلها في ١٣٩ (وعمآاه، عَمّها). وفي جريدة الوطن (الكويتية)، عدد ٤٦٤١، في ٢٢ يناير ١٩٨٨م، مقالة (الهجيني...) لطلال السعيد، ص ٨ ذكر هجينيا جنوبيا على وزن (فاعلاتن، فعولن، مفاعيلن) وهو بحر غير معروف، كما أنه عند النبط غير مشهور، وهو بالحرف ألصق.

١٣ - السعيد ، الشعر النبطي ١٥.

١٤ - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة ١٩٧٢م، ص ٩٠. كما أن فيما فعله شعراء النبط، وعمدتهم الذوق، تشكيك بسلامة ذوق القرطاجني، منهاج البلغاء ٢٣٦ الذي حصره في (مُسْتَفْعِلُنْ + مستفعلن + فاعِلانْ).

١٥ - مجلة التراث الشعبي العراقي، العدد (٨) السنة الأولى، عام ١٩٦٤م ص ٧١.

١٦ - جريدة الرياض، العدد ٤٧٣٢ في ١٢/٣/١٤٠١هـ، مقالة (كيف يزن شعراء النبط شعرهم) لابن عمير، ص ٧.

١٧ - الماجد ديوان مظلوم ١/٢٧، ومثلها في الوزن ٥٨، ٨١، ١٠١، ١٠٧، ١٠٩، ١١٤، ١٧٢.

١٨ - ابن جعيثن، ديوان من الشعر الشعبي لشاعر سدير ١/٧، ٩، ١١، ١٣، ١٥، ١٧، ١٩، ٦٥، ١١١، ١١٩، ١٢٣، ١٣٠، ١٤٩، ١٦٢، ١٩٦، ٢٠٣، ٢٢٧ وغير ذلك كثير.

١٩ - البذال، ديوانه ٣/ ٢٠ ومثلها ١٢، ٢١، ٤٢، ٤٤، ٤٥، ٥١، ٥٣، ٥٦، ٥٩، ٦٢، ٦٦، ٦٩، ٧٢، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٧، ٧٩، ٨٢، ٨٥، ٩٢، ٩٣، ٩٥، ١١٢، ١١٩، ١٨٨، ١٩٠، ٢١٤، ٢١٦ وهي لعدد من الشعراء.

٢٠ - السعيد، الشعر النبطي ٥٩.

٢١ - شفيق الكمالي، الشعر عند البدو، مطبعة الإرشاد، بغداد، تاريخ المقدمة ١٣٨٤هـ - ١٩٦٤م، ص ١٣. وعن سبب تسميته، انظر: السعيد، الشعر النبطي ٥٩.

٢٢ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/٣١ ومثلها ٧٨، ١٥٥، ١٥٩، ١٧١.

٢٣ ـ ابن جعيثن، ديوان من الشعر الشعبي لشاعر سدير ١٠٩، ومثلها ١١١، ١٢٣، ١٢٦، ١٥٢، ١٥٦، ١٧٣، ٢٠٥، ٢١٣، ٢١٧. وقد جاءت العروض (فاعلاتانْ) والضرب (فاعلاتُنْ)، كما جاء كلٌ من العروض والضرب (فاعِلانْ).

البذال، ديوانه ٢٥١٣، ١٣٩، ١٤٠، ١٩٦ العروض (فاعلاتُنْ)، والعروض (فاعلاتُنْ) والضرب (فاعِلانْ).

٢٤ ـ البذال، ديوانه ٢٥١٣، ١٣٩، ١٤٠، ١٩٦، العروض والضرب (فاعلاتُن)، والعروض (فاعلاتُن) والضرب (فاعِلانْ).

٢٥ ـ المرجع نفسه ٣/١٨٠ من ردّية بينه وبين ابن ناهض.

٢٦ ـ المرجع نفسه ٣/١٧٨ من ردّية بينه وبين ابن شريم، ومثلها ١٨٥، ومثلها عند الماجد، ديوان مظلوم ١/١٧٨.

٢٧ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٨٣ ومثلها ١٥٥ و١٦٥.

٢٨ ـ المرجع نفسه ١/١٣٥، ومن غير المربّعات في المجزوء (فزّقلبي فزّ قلبي) للبواردي، انظر السعيد، الشعر النبطي ٦١.

٢٩ ـ جريدة الجزيرة، العدد ٣٣٨٢ في ١١/٢/١٤٠٢هـ، ٧ ديسمبر ١٩٨١ مقالة (فنان الخليج الشعبي)، ص١٩، والسعيد، الشعر النبطي ٦٢ ـ ٦٣.

٣٠ ـ انظر: جريدة الجزيرة، العدد ٣٣٨٢ في ١١/٢/١٤٠٢هـ، ٧ ديسمبر ١٩٨١م، مقالة (فنان الخليج الشعبي). ص ١٩، والسعيد الشعر النبطي ٤٨.

٣١ ـ عبد الله خالد الحاتم، خياط ما يلتقط من أشعار النبط، المطبعة العمومية، دمشق ١٣٧٢هـ ص ٢٢.

٣٢ ـ المرجع نفسه ٢٨.

٣٣ ـ الماجد، ديوان مظلوم (١/٥٥ ولعلها (غمس) بالغين المعجمة. ومثلها ١/٨٣.

٣٤ ـ البذال، ديوانه ٣/٣٦، ومثلها ١٧، ٢٣، ٣٩، ١٠١.

٣٥ ـ السعيد، الشعر النبطي ٤١.

٣٦ ـ ابن جعيثن، ديوان من الشعر الشعبي لشاعر سدير ـ ١/٩٥، ومثلها ١٠٠، ١٣٦، ١٤٤، ١٨٢.

٣٧ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٥٢ ومثله ١٦٤، ١٦٨، ١٧٧، وهذه الأخيرة في عروضها وضربها علل نقص.

٣٨ ـ البذال، ديوانه ٣/١٥٦ العروض (مَفَاعِيْلانْ) والضرب (مَفاعِيلنْ).

٣٩ ـ انظر، جريدة السياسة (الكويت) في ٢/٣/١٩٨٧م، مقالة عن (العرضة وتاريخها) ص٥، والسعيد، الشعر النبطي ٥٥ ـ ٥٦.

٤٠ ـ أبو القاسم، علي بن جعفر بن القطاع، كتاب البارع في علم العروض، تحقيق، أحمد محمد عبد الدايم، دار الثقافة العربية بمصر، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ ـ ١٩٨٣م، ص ١٦٦. وقال غيره إن القصة على أبيات أخرى هي،

المنايا دائرات   يدرن صرفها
ثم ينتقيننا   واحدا فواحدا

انظر، مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من التفعيلة إلى البيت، مطبعة النعمان بالنجف الأشرف، الطبعة (٢) ١٣٩٤هـ ـ ١٩٧٤م، ص ٥. والأشهر ما ذكره ابن القطاع، انظر، عبد الملك بن محمد الثعالبي، التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبد الفتاح الحلو، مطبعة الحلبي بمصر ١٣٨١هـ ـ ١٩٦١م، ص ١٨٦.

والدماميني، محمد بن بكر، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني بمصر (بدون تاريخ) ص ٢٠٦ و٢٣٢. وعند أبي الفتوح محمد خليل بن يوسف الفيومي، المنهل

الشافي في شرح الكافي في علمي العروض والقوافي. مخطوط بجامعة الإمام محمد بن سعود بالرياض تحت رقم ١٩٩١ عدّ بيت أبي العتاهية (عتب ..... ومالي) شطر بيت من الممتد ل ا. قارن هذا بفقرة (ز) الآتية.

٤١ ـ السعيد، الشعر النبطي ٥٧.

٤٢ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/٢٦، ومثلها الحربيات ٣٦، ٣٧، ٤٧.

٤٣ ـ السعيد، الشعر النبطي ٥٧.

٤٤ ـ المرجع نفسه ٥٧، والكمالي، الشعر عند البدو ١٣٨ مع اختلاف في الشطر الثاني ونسبة القصيدة.

٤٥ ـ البذال، ديوانه ٣/١٩٣.

٤٦ ـ السعيد، الشعر النبطي ٥٧

٤٧ ـ المرجع نفسه ٥٨.

٤٨ ـ انظر: البذال، ديوانه ٣/١٤٤ أتى بها (فاعلاتنْ + فاعلاتنْ + فَعُولْ \٢).

٤٩ ـ السعيد، الشعر النبطي ٥٤.

٥٠ ـ المرجع نفسه ٥٥ وفيه أمثلة أخرى.

٥١ ـ البذال، ديوانه ٣/١٧١.

٥٢ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٤٨.

٥٣ ـ البذال، ديوانه ٣/٣٥.

٥٤ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٣٤، وفي ١/١٣٩ عكسه: (فَعُولُنْ + فاعلاتُنْ - تَهَجْرَسْ يَالبِسَاني) ويكون من مجزوء المهمل الواقع بعد المديد في الدائرة لو قلنا: (مفاعيلن + فعولن) والتركيبة واحدة من الأسباب والأوتاد.

٥٥ ـ أحمد مستجير، في بحور الشعر، الأدلة الرقمية لبحور الشعر، دار غريب للطباعة، القاهرة، (بدون تاريخ)، ص ٥٧ ـ ٥٨.

٥٦ ـ السعيد، الشعر النبطي ٢٠ ـ ٢١ و ٤٦.

٥٧ ـ المرجع نفسه ٤٦، وعن القافية الواحدة ٤١.

٥٨ ـ عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون (الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر..) مطبعة مصطفى محمد بمصر (بدون تاريخ) ص ١/٥٤٠.

٥٩ ـ الحاتم، خيار ما يلتقط ٣٧ وتستطيع قراءتها قراءة فصيحة.

٦٠ ـ المرجع نفسه ١٢، ومثلها ١١ وتستطيع قراءتها قراءة الشعر الفصيح أيضا، ولكنهما وكذلك النص قبلهما، لا تخلو جميعا من الخلط بين بحر الطويل وغيره.

٦١ ـ الحاتم، خيار ما يلتقط ٣٤، السعيد، الشعر النبطي ٤٧.

٦٢ ـ المرجع الأخير نفسه ٤٧.

٦٣ ـ ابن جعيثن، الشعر الشعبي لشاعر سدير ٧٩ ولكنه يخلط البحور فيها، ومثلها اللغز ٢٢٥.

٦٤ ـ البذال، ديوانه ٣/٤٧، ومثلها ٤٩ ولكن فيها خلط في الوزن، ومثلها قصيدة (الخلوج) للعوني.

٦٥ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٠٧، ومثلها ٣٢ و ٦٥، والحاتم، خيار ما يلتقط ٣٥ جرى الجنوبي يخلط بين البحور.

٦٦ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/٧٥.

٦٧ ـ المرجع نفسه ١/٣٢ وهي من الطويل.

٦٨ ـ الحاتم، خيار ما يلتقط ٤٤.

٦٩ ـ المرجع نفسه ٢٣.

٧٠ ـ المرجع نفسه ٣٩، وفي ٢٤ مثلها من بحر الكامل همزية أبي حمزة العامري، وقد خلط فيها الرواة، انظر: الكمالي، الشعر عند البدو ١٠٩.

٧١ ـ الحاتم، خيار ما يلتقط ٦٠.

٧٢ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/٦٠، ومثلها ٥٩، ١٢١، ١٢٣، ١٥٢، ١٦٤، ١٦٨، ١٧٧، وانظر: البذال، ديوانه ٣/١٥٦ وكلها من ثماني تفعيلات.

٧٣ ـ أنيس، موسيقى الشعر ١١٠.

٧٤ ـ خالد الفرج، ديوان النبط، مطبعة

الترقي ـ دمشق، ١٩٥٢م، ص ١/١٦ ، وله من الخبب ١/٥٠ .

٧٥ ـ الماجد ، ديوان مظلوم ١/٧٣ ، ومثلها ٨٩ غير أنها مضطربة الوزن.

٧٦ ـ ابن جعيثن، الشعر الشعبي لشاعر سدير ٧٧ ، ومثلها ١١٥ ، ١٩١ ، ١٩٤ ، ١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢١٩ وبعضها مضطربة الوزن.

٧٧ ـ البذال، ديوانه ٣/٦٠ .

٧٨ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٨٣ .

٧٩ ـ وتسمى القلطة أي التقدم والدخول، انظر: جريدة الجزيرة، العدد ٣٧٠٦ ، الجمعة ٢٦/١/١٤٠٣هـ ـ ١٢ نوفمبر ١٩٨٢م، مقالة (الرقصات الشعبية: القلطة)، ص ٢٣ ، والبذال ديوانه ٣/١٢ .

٨٠ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٤٦ ، ومثلها ١٤٢ ، ١٦٠ ، ١٧٣ ، ١٨١ ، والبذال، ديوانه ٣/١٤٩ .

٨١ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٤٧ ، ومثلها ١٥٠ ، ١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٣ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٩ ، وقد يأتي به من الوزن نفسه لكن بخمس تفعيلات للشطر الواحد في ١/١٦٣ ، ١٦٨ ، ١٦٩ . وقد يقصرونه على ثلاث تفعيلات للشطر الواحد كما عند البذال، ديوانه ٣/٧١ ، ١٠٤ . ومن أربع التفعيلات عنده ٣/١٧٥ ، ١٨٣ . ومن أربع التفعيلات هذه قصيدة عبد الله اللويحان (البارحة سهرت..) انظرها في: جريدة الندوة بتاريخ ٨/١/١٤٠٢هـ، ص ٨ ، ومن ٣ تفعيلات بعلل زيادة قصيدة المقناص المشهورة (مستفعلن + فاعلاتن + فاعلاتاني \ ٢).

٨٢ ـ الماجد، ديوان مظلوم ١/١٥٤ ، ومثلها ١٥٥ ، ١٦١ .

٨٣ ـ المرجع نفسه ١/١٦٣ .

٨٤ ـ السعيد، الشعر النبطي ٦٩ .

٨٥ ـ البذال، ديوانه ٣/٢٠٠ .

٨٦ ـ مستجير، في بحور الشعر ٣٢ .

٨٧ ـ القرطاجني، منهاج البلغاء ٢٢٩ جعل تفعيلة الخبب تساعيه، وأوضح رأيه ٢٣١ ـ ٢٣٢ وانظر: أيضا مخلع البسيط عنده ٢٤٠ .

٨٨ ـ انظر: ابن القطاع، البارع ٦٧ ، والقرطاجني، منهاج البلغاء ٢٠٩ ، ومحمد المختون، نظرية تطبيقية على العروض والقافية، مطبعة حسان، القاهرة ١٩٧٧م، ص ١٣ .

٨٩ ـ السعيد، الشعر النبطي ٤٤ .

٩٠ ـ الكمالي، الشعر عند البدو ١٣ .

٩١ ـ جريدة الجزيرة، العدد ٥٢٩٣ في ٢٧/٧/١٤٠٧هـ ٢٧/٣/١٩٨٧م مقابلة مع الشاعر مطلق الثبيتي، ص ١٧ .

٩٢ ـ محمد سرحان، الأدب العربي في الأندلس، وفي العصور الوسطى والحديثة، المطبعة السلفية بمصر ١٣٧٩هـ ـ ١٩٥٩م، ص ١٤٧ .

٩٣ ـ أنيس، موسيقى الشعر (ملخصا) ٢٣٦ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ، ٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ .

٩٤ ـ البرغوثي، الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن ٥٤ . وذكر أن الغناء في العراق كذلك.

٩٥ ـ المرجع نفسه ٥٣ .

٩٦ ـ المرجع نفسه ٥٧ .

٩٧ ـ المرجع نفسه ٥٩ .

٩٨ ـ عبد العزيز المقالح، شعر العامية في اليمن: دراسة تاريخية نقدية، دار العودة، بيروت ١٩٧٨م، ص ٢٤٢ .

تبرير: كتبت هذه المقالة للمهتمين والمتخصصين معا، لذلك اعتني بالأشعار الشائعة، كما لم تكتب أبياتها، أو تشكل. كتابة أو تشكيلا صوتيين مع وجود بعض الفوارق اللغوية في مناطق شعر النبط، لأن عندهم من السعة بحيث ينشد كل منشد حسب لهجته.